Deutsche Grammophon
Mozart
MARTHA ARGERICH
CLAUDIO ABBADO
ORCHESTRA MOZART
Piano Concertos K 503 & K 466

Mozart

MARTHA ARGERICH
CLAUDIO ABBADO
ORCHESTRA MOZART

Piano Concertos K 503 & K 466

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Piano Concerto No. 25 in C major K 503
C-dur · en *ut* majeur · in do maggiore

1	1. **Allegro maestoso** Cadenza: Friedrich Gulda	14:19
2	2. **Andante**	7:02
3	3. **Allegretto**	9:23

Piano Concerto No. 20 in D minor K 466
d-moll · en *ré* mineur · in re minore

4	4. **Allegro** Cadenza: Ludwig van Beethoven	14:05
5	5. **Romance**	9:02
6	6. **Rondo. Allegro assai** Cadenza: Ludwig van Beethoven	7:51

Martha Argerich *piano*

Orchestra Mozart

Claudio Abbado

Recorded live at LUCERNE FESTIVAL in March 2013

ORCHESTRA MOZART

Violin I
Massimo Spadano**
Francesco Senese
Giacomo Tesini
Timoti Fregni
Gabrielle Shek
Claudia Schmidt
Fabian Wettstein
Katharina Naomi Paul
Sergio Guadagno
Federica Vignoni
Georgi Jashvili
Verena-Maria Fitz

Violin II
Gisella Curtolo*
Valentina Bernardone
Michal Duris
Paolo Lambardi
Nicola Bignami
Gian Maria Lodigiani
Cristiano Giuseppetti
Maartje Kraan
Massimiliano Canneto
Maria Del Mar Vargas Amezcua

Viola
Wolfram Christ*
Chaim Steller
Behrang Rassekhi
Javier Lopez Calvo
David Abrahamyan
Lucia Ortiz Sauco
Jeffrey Carl Johnson
Ewelina Bielarczyk

Cello
Gabriele Geminiani*
Antoaneta Emanuilova
Luca Franzetti
Stephanie Prenn
Antonio Amadei
Andrea Landi

Double bass
Alois Posch*
Knut Sundquist
Christine Felsch

Flute
Jacques Zoon*

Oboe
Lucas Macias Navarro*
Carlos Del Ser Guillén

Bassoon
Daniele Damiano*
Michele Fattori

Horn
Nury Guarnaschelli*
Giuseppe Russo

Trumpet
Thomas Hammerschmidt*
Alfonso Gonzalez Barquín

Timpani
Robert Kendell

* Principal
**Concertmaster

MOZART'S PIANO CONCERTOS K 503 AND K 466

JULIA SPINOLA

No other composer has exerted such a precipitous and lasting influence on the development of a single musical genre as Mozart did in the case of the keyboard concertos that he wrote between 1784 and 1786: in barely three years he composed no fewer than twelve such concertos, each of them constituting a world unto itself, a "concerto of a very special kind", as Mozart himself described his E flat major Concerto K 449, the first work in this series. He had escaped from the service of the prince-archbishop of Salzburg and settled in Vienna, where he hoped to make a living as a freelance composer. In this, the keyboard concerto served as a vehicle for experimentation, allowing him to leave behind him for good the world of conventional, purely functional music and throw open the doors on a new musical age. All of these concertos were performed at his own concerts, or "academies", and remained unpublished, so keen was Mozart to keep them to himself. On 30 September 1786 he wrote to Sebastian Winter, the chamberlain to Prince Joseph Maria Benedikt of Fürstenberg in Donaueschingen, describing his keyboard concertos as "works that I'm keeping back for myself or for a small circle of music-lovers and connoisseurs – with the promise *not* to let them out of their hands".

With its majestically radiant, chordal opening, the C major Piano Concerto K 503 of December 1786 introduces us to a world of expression that could hardly be more different from that of the darkly rebellious D minor Concerto K 466 of February 1785. But the festively operatic bravura of the opening bars of the Allegro maestoso, which appear to be ostentatiously certain of their final victory, seems merely to provide a background for an unsuspected wealth of modulatory, thematic and chromatic variations, almost giving the impression that the themes are merely a pretext for the numerous nuances that can be coaxed from them and also for the sometimes improvisatory-sounding freedom with which Mozart invests their development within the dense symphonic fabric of the work. It is no accident that this Allegro maestoso is the most substantial concerto movement that Mozart ever wrote. The self-confident "official" C major theme has barely been stated in its totality before it modulates, almost in passing, to the minor, after which an insistent upbeat motif seems to address us in a highly personal way. The second subject – which recalls the *Marseillaise*, although that piece was not in fact written until a few years later – likewise shifts constantly between major and minor tonalities. Even on its first appearance it modulates from C minor to E flat major and then back again to C minor.

The frequent shifts between major and minor lend the themes an impression of instability, rather than investing them with an immutable and unalterable character. And such shifts also characterize the two remaining movements: first, the great lyrical scena that unfolds in the F major Andante, with its soulful cantilena, while still offering scope for numerous nuances suggestive of tentative progress; and then the final rondo that begins, exceptionally, with an extended orchestral ritornello. Its gigue-like theme is clouded by minor-key modulations after only a few bars. Here there is even more variety and even greater freedom in the way that the themes are developed than we found in the opening movement. The motivic fabric is spun out in the form of a polyphonic dialogue involving lively contributions from the woodwinds and horns, with the keyboard drawn into the musical argument as the first among equals.

No previous keyboard concerto had begun by striking such a wild, impassioned and rebellious note as Mozart's Piano Concerto in D minor, which looks far ahead to the Age of Romanticism. It was written in February 1785 under extreme pressure of time and is one of only two keyboard concertos that Mozart wrote in minor keys – the other is the C minor Concerto K 491. With the very first bars of the opening Allegro, breathless syncopations and dark sounds seem to catapult us straight into a scene of high drama. Strictly speaking, what we hear is no theme at all but an agitated musical atmosphere created by means of brief, disjointed gestures. Some two and a half two years later Mozart was to thrust us with equal abruptness and immediacy from one disaster to the next in his opera *Don Giovanni*: it is no accident that the key both here and in his *Requiem* is D minor, which once again evokes a world of fathomless terror associated with the propinquity of death. The motivic material of this opening movement seems to have been borrowed from the ossified characters that inhabit the world of *opera seria*, a world that Mozart also quotes in the roles of Donna Elvira and the Queen of Night. But within the dense symphonic textures and dialogue-like structures of the D minor Concerto these figures suddenly take on a dramatic life of their own. The soloist begins the solo exposition by signalling a stark contrast with what we have already heard, initiating a broad and heartfelt cantilena that resembles nothing so much as an attempt to exorcise the desolate expressive landscape of the orchestral exposition; the motivic writing that is found here is spun out yet further in the development section. These conflicts are not resolved in the opening Allegro, and the movement does not really end but fades away on a questioning note with throbbing chords in D minor that bear the performance marking *pianissimo*. The second movement – a Romance in B flat major cast in foreshortened rondo form – reveals just how thin the apparently firm ground has become at this point. This is an inward-looking, songlike idyll whose motivic writing contains echoes of the opening movement's development section, but its second episode is abruptly interrupted by a syn-

copated passage in G minor that suggests a sense of harried forward momentum. And in the sonata rondo of the final movement, which is linked thematically to the opening movement, the constant interplay between major and minor keys challenges the convention of a uniform tonality that would normally be expected to impose a sense of single-minded unity on the work. The movement begins in D minor and ends in D major: nothing about this music is self-evident any longer.

Translation: Stewart Spencer

MOZARTS KLAVIERKONZERTE KV 503 UND KV 466

JULIA SPINOLA

In keiner anderen musikalischen Gattung hat wohl je ein einzelner Komponist die Entwicklung so rasant und so nachhaltig vorangetrieben, wie es Mozart in der Zeit zwischen 1784 und 1786 tat: In weniger als drei Jahren komponierte er zwölf Klavierkonzerte – und jedes davon ist ein Kosmos für sich, ein »Concert von besonderer Art«, wie es Mozart selber von seinem Es-dur-Konzert KV 449, dem ersten Werk dieser Serie, sagte. Mozart war aus den Diensten des Salzburger Fürsterzbischofs ausgebrochen, um sich in Wien als freier Künstler zu etablieren. Die Form des Klavierkonzerts wurde ihm dabei zum Experimentierfeld, Mozart ließ hier die Ebene konventioneller Gebrauchsmusik endgültig hinter sich und öffnete die Tür zu einem neuen musikalischen Zeitalter. Aufgeführt wurden diese Konzerte in seinen eigenen Veranstaltungen, den sogenannten »Akademien«, und Mozart selbst hielt sie für so exklusiv, dass er sie nicht zum Druck freigab. An den Kammerdiener des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen schrieb er am 30. September 1786, die Klavierkonzerte zählten zu jenen Werken, »die ich für mich, oder für einen kleinen Zirkel Liebhaber und Kenner mit dem Versprechen sie nicht aus Händen zu geben zurückbehalte«.

Das im Dezember 1786 in Wien komponierte C-dur-Klavierkonzert KV 503 führt schon mit seiner majestätisch strahlenden, akkordischen Eröffnung in eine völlig andere Ausdruckswelt als das dunkel-aufbegehrende, früher entstandene d-moll-Werk KV 466. Doch die festlich-opernhafte Bravour der geradezu demonstrativ siegesgewissen ersten Takte des Allegro maestoso scheint nur die Folie zu bilden für eine ungeahnte Fülle an modulatorischen, thematischen und chromatischen Abweichungen. Fast hat man den Eindruck, die Themen dienten nur als Vorwand für die zahlreichen Nuancen, die ihnen abgelauscht werden, und für die bisweilen beinahe improvisatorisch anmutende Freiheit, die Mozart ihrer Entwicklung im dichten symphonischen Gewebe seines Konzerts zugesteht. Nicht zufällig ist dieses Allegro maestoso der längste Satz, den Mozart je für eines seiner Konzerte komponiert hat. Das selbstbewusste, »offizielle« C-dur-Thema wendet sich, kaum dass es exponiert wurde, fast beiläufig nach Moll, bevor ein insistierendes Auftaktmotiv uns sehr persönlich anzusprechen scheint. Auch das zweite Thema, das an die (später entstandene) »Marseillaise« erinnert, changiert beständig zwischen Dur und Moll und moduliert bereits bei seinem ersten Auftreten von c-moll über Es-dur zurück zu c-moll.

Der häufige Dur-Moll-Wechsel, der den Themen einen beständig wechselnden Ausdruck zugesteht, statt sie als unverrückbare, stets gleichbleibende Charaktere zu präsentieren, prägt auch die weiteren Sätze: die große lyrische Szene, die das F-dur-Andante mit seinem atemvollen Gesang ausbreitet, und die doch Raum bietet für zahlreiche zögernd tastende Zwischentöne, sowie das Finalrondo, das ungewöhnlicherweise mit einem ausgedehnten Orchesterritornell beginnt. Dessen tänzerisches Thema erfährt schon nach wenigen Takten eine Molleintrübung. Der Variantenreichtum und die immense Freiheit der thematischen Entwicklungen ist im Vergleich zum Kopfsatz hier noch einmal gesteigert. Das motivische Gewebe entspinnt sich als ein vielstimmiger Dialog, an dem Holzbläser und Hörner rege beteiligt sind und in den das Klavier als primus inter pares eingebunden ist.

So wild, leidenschaftlich und aufbegehrend wie Mozarts Konzert KV 466, das bereits weit in die Romantik vorausblickt, hatte noch nie zuvor ein Klavierkonzert begonnen. Unter größtem Zeitdruck im Februar 1786 entstanden ist es neben dem c-moll-Konzert das erste von insgesamt nur zwei Klavierkonzerten in Moll, die Mozart komponierte. Atemlose Synkopen und dunkle Klänge verleihen der Szene mit Beginn des Kopfsatzes unmittelbar einen dramatischen Charakter. Was wir hören, ist strenggenommen gar kein musikalisches Thema, sondern eine aufgeregte, mit kurzen abgebrochenen Gesten geschaffene Klangsituation. Ähnlich schroff und unvermittelt wirft uns Mozart zweieinhalb Jahre später in seiner Oper *Don Giovanni* von einer Katastrophe in die nächste – und nicht zufällig steht auch hier, ebenso wie in Mozarts Requiem, die Tonart d-moll wieder für die Sphäre todesnaher Abgründe. Das motivische Material des Kopfsatzes scheint der starren Figurenwelt der Opera seria entnommen zu sein, wie Mozart sie auch in den Partien der Donna Elvira und der Königin der Nacht zitiert. Im dichten symphonischen Gewebe und in den dialogisierenden Strukturen des d-moll-Konzertes aber beginnt diese Figurenwelt plötzlich ein dramatisches Eigenleben zu führen. Das Klavier setzt zu Beginn der Soloexposition zunächst einen scharfen Kontrast mit einem weit gespannten, innigen Gesang, als wolle es die wüste Ausdruckslandschaft der Orchesterexposition erweichen; die hier entworfene Motivik wird in der Durchführung weiter ausgesponnen. Die Konflikte werden im Kopfsatz nicht gelöst, der Satz schließt nicht wirklich, sondern verklingt beinahe fragend mit pochenden d-moll-Akkorden im Pianissimo. Und wie dünn der scheinbar sichere Boden ist, zeigt dann der zweite Satz, eine in kleiner Rondoform komponierte Romanze in B-dur. Denn in das Idyll eines in sich versunkenen, liedhaften Gesangs – dessen Motivik bereits in der Durchführung des Kopfsatzes anklang – bricht mit dem zweiten Couplet jäh eine synkopierte g-moll-Getriebenheit ein. Und das Sonatenrondo des Finalsatzes, der thematisch mit dem Kopfsatz verknüpft ist, fordert in seinem beständigen Wechsel von Dur und Moll die Konvention einer tonartlichen Identität heraus. Der Satz beginnt in d-moll und schließt in D-dur – nichts ist mehr selbstverständlich in dieser Musik.

2004

LES CONCERTOS POUR PIANO K. 503 ET 466 DE MOZART

JULIA SPINOLA

Nul autre compositeur n'a jamais fait progresser un genre musical de manière aussi fulgurante et durable que Mozart le concerto pour piano entre 1784 et 1786 : en moins de trois ans, il compose douze concertos pour piano, et chacun d'eux est un monde en soi, un « concerto d'un type particulier », comme il le dit lui-même à propos du K. 449 en *mi* bémol majeur, le premier de la série. Mozart avait quitté avec fracas le service du prince-archevêque de Salzbourg pour aller s'établir à Vienne comme artiste indépendant. Là, le concerto pour piano devient son champ d'expérimentation. Le compositeur délaisse définitivement le terrain conventionnel de la musique « utile », et ouvre grand les portes d'un nouvel âge musical. Il révèle ses concertos au public dans des « académies » qu'il organise lui-même, et tient ses partitions en si haute estime qu'il ne les fait pas imprimer : comme il l'écrit le 30 septembre 1786 au serviteur du prince de Fürstenberg, à Donaueschingen, ce sont des œuvres « que je réserve pour moi, ou pour un cercle étroit d'amateurs et de connaisseurs qui me promettent de les garder pour eux ».

Dès les premiers accords majestueux et rayonnants, le K. 503 en *ut* majeur, composé à Vienne en décembre 1786, nous emmène dans un monde tout autre que le sombre et rebelle K. 466 en *ré* mineur, né dix mois auparavant. Cependant, le brio solennel des premières mesures fières et démonstratives semblent n'être que l'enveloppe d'une quantité insoupçonnée d'écarts modulants, thématiques et chromatiques. On a presque l'impression que les thèmes ne sont qu'un prétexte à des variantes innombrables et au développement plein de liberté – qui paraît parfois presque improvisé – auquel Mozart les soumet dans le dense tissu orchestral. Ce n'est pas un hasard si cet *A*llegro maestoso est le mouvement de concerto le plus long de Mozart. À peine après avoir été exposé, le thème « officiel » en *ut* majeur, plein d'assurance, passe presque incidemment en mineur, avant l'arrivée d'un motif insistant en anacrouse qui semble s'adresser à nous en personne. Le deuxième thème également, qui rappelle la *Marseillaise* (légèrement postérieure), oscille constamment entre majeur et mineur, modulant dès son entrée d'*ut* mineur à *mi* bémol majeur pour revenir en *ut* mineur.

Les thèmes ne sont ainsi plus présentés comme des personnages immuables, mais acquièrent un caractère sans cesse changeant par la fréquente alternance majeur–mineur qui imprègne également les mouvements suivants : l'Andante en *fa* majeur, une grande scène lyrique qui ménage de nombreuses demi-teintes suggérant un timide progrès au sein d'un chant au souffle intense ; le rondo final, qui s'ouvre de manière inhabituelle sur une ample ritournelle orchestrale, et dont le thème aux allures de gigue s'assombrit en mineur au bout de quelques mesures seulement. Le travail thématique, mené avec une immense liberté et qui donne lieu à d'innombrables variantes, est encore plus prolifique que dans le premier mouvement. Le tissu motivique se présente comme une conversation à plusieurs voix à laquelle les bois et les cors participent intensément, et dans laquelle le piano se fond, *primus inter pares*.

Jamais un concerto pour piano n'avait commencé de manière si sauvage, si passionnée, si rebelle que le K. 466 de Mozart, qui regarde déjà loin en direction du romantisme. Né dans l'urgence, en février 1786, c'est le premier des deux seuls concertos pour piano en mineur de la plume du compositeur (le deuxième est le K. 491 en *ut* mineur). D'entrée, des syncopes haletantes et des timbres sombres donnent l'impression de nous catapulter dans une scène au caractère hautement dramatique. Ce que nous entendons n'est pas un thème musical, strictement parlant, mais une ambiance musicale agitée faite de petites cellules interrompues. Environ deux ans et demi plus tard, Mozart nous jettera de manière tout aussi abrupte d'une catastrophe dans l'autre avec son opéra *Don Juan* –, et ce n'est pas un hasard si ici aussi les funestes abîmes sont caractérisés par la tonalité de *ré* mineur, comme ils le seront encore dans le Requiem du compositeur.

Le matériau thématique du mouvement initial semble emprunté au vocabulaire conventionnel de l'opera seria, vocabulaire auquel Mozart recourra d'ailleurs en écrivant les rôles de Donna Elvira et de la Reine de la nuit. Dans le dense tissu orchestral et les épisodes dialogués du Concerto en *ré* mineur, ce langage commence cependant à mener une vie dramatique propre. Un contraste marqué se produit avec l'entrée du piano, qui s'épanche en un chant intime et ample comme s'il voulait échapper au paysage aride de l'exposition orchestrale ; le développement donnera suite à la thématique esquissée ici. Le premier mouvement, qui ne s'achève pas vraiment mais s'estompe, presque en point d'interrogation, sur un battement *pianissimo* d'accords de *ré* mineur, ne résoudra pas les conflits. En réalité, les fondations apparemment solides sont fragiles, comme le montre le deuxième mouvement, une romance en *si* bémol majeur de forme ABACA : dans le deuxième couplet, au beau milieu du chant fervent et idyllique du thème principal (qui avait été esquissé dans le premier mouvement), s'immisce brusquement, en *sol* mineur, une agitation inquiète en syncopes. Quant au finale, un rondo sonate qui entretient des rapports thématiques avec le mouvement initial, il remet en question la convention d'une identité tonale par ses constants changements de mode. Il commence en *ré* mineur et s'achève en *ré* majeur – plus rien ne va de soi dans cette musique.

Traduction : Daniel Fesquet

1967

MOZART: CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA K 503 E K 466

JULIA SPINOLA

Mai è accaduto che un singolo compositore abbia accelerato gli sviluppi di un genere musicale in modo così rapido e duraturo come seppe fare Mozart nel periodo tra il 1784 e il 1786: in meno di tre anni compose dodici concerti per pianoforte e orchestra, e ciascuno è un universo a sé, "un concerto di tipo assolutamente particolare" come affermò lo stesso Mozart a proposito del concerto in mi bemolle maggiore K 449, il primo di tale serie. Mozart si era allontanato dal servizio presso l'arcivescovo principe di Salisburgo per stabilirsi a Vienna quale artista indipendente. La forma del concerto per pianoforte e orchestra divenne per lui, in questo frangente, un genere musicale in cui sperimentare: Mozart si lasciò qui definitivamente alle spalle l'ambito convenzionale della musica di consumo e spalancò le porte a una nuova epoca musicale. Tali composizioni vennero eseguite nei suoi concerti, le cosiddette *Akademien*, e lo stesso Mozart considerava le sue creazioni a tal punto esclusive da non autorizzarne la pubblicazione. Il 30 settembre 1786 il musicista scrisse al valletto particolare del principe von Fürstenberg zu Donaueschingen di annoverare i concerti per pianoforte tra le composizioni "che io riservo a me o che concedo a una ristretta cerchia di appassionati ed esperti con la promessa di non divulgarli".

Il concerto per pianoforte in do maggiore K 503, composto a Vienna nel dicembre 1786, già dagli accordi iniziali, maestosamente raggianti, conduce in un mondo espressivo totalmente diverso rispetto al concerto in re minore K 466, di epoca precedente dalla tonalità scura e dal carattere innovativo. Tuttavia la brillantezza festosamente operistica, addirittura ostentatamente vittoriosa, delle prime battute dell'Allegro maestoso pare far solo da sfondo a un'insospettata ricchezza di trasformazioni modulatorie, tematiche e cromatiche. Si ricava quasi l'impressione che i temi servano solo da pretesto per le numerose *nuances* che da essi finemente derivano e per la libertà (da sembrare talora quasi improvvisatoria) che Mozart assegna al loro sviluppo nel fitto intreccio sinfonico della composizione. Non a caso questo Allegro maestoso è il movimento più lungo che Mozart abbia mai scritto per un concerto. Il tema "ufficiale" in do maggiore, solido e sicuro di sé, non appena esposto si volge quasi casualmente in minore, prima che un insistente motivo anacrusico pare si volga a noi per parlarci in confidenza. Anche il secondo tema, che ricorda la *Marseillaise* (composta tuttavia successivamente al Concerto K 503), oscilla costantemente tra maggiore e minore, e già alla sua prima entrata modula da do minore attraverso mi bemolle maggiore nuovamente a do minore.

La frequente alternanza maggiore/minore, tale da permettere ai temi un'espressione di costante mutevolezza evitando che si caratterizzino in modo fisso e ripetitivo, connota anche gli altri due movimenti: la grande scena dell'Andante in fa maggiore, sentimentalmente pregnante col suo canto ricco di afflato, tuttavia in grado di offrire spazio ad esitazioni dalle molteplici sfumature, e il Rondò finale, che inizia inusualmente con un ampio ritornello orchestrale, il cui tema, simile a passi di danza, già dopo poche battute si incupisce in minore. La ricchezza di varianti e la smisurata libertà degli sviluppi tematici è qui ancora maggiore rispetto al movimento iniziale. L'intreccio motivico si sviluppa come un dialogo a più voci, al quale partecipano vivacemente corni e legni e nel quale il pianoforte è inserito quale *primus inter pares*.

Nessun concerto per pianoforte e orchestra di epoca precedente aveva avuto un attacco tanto impetuoso, appassionato e ribelle come il concerto K 466, opera che già prelude all'imminente Romanticismo. Composto nel febbraio 1786, in tempi strettissimi, insieme al concerto in do minore è il primo di soli due concerti per pianoforte scritti da Mozart in tonalità minore. Sincopi incalzanti e sonorità gravi che danno fin dall'inizio un carattere drammatico al primo movimento. Ciò che stiamo ascoltando, a ben vedere, non è affatto un tema musicale, ma una situazione sonora tumultuosa, creata con pochi gesti spezzati.

Circa due anni e mezzo dopo, in modo similmente brusco e repentino, Mozart ci getta da una catastrofe all'altra nella sua opera *Don Giovanni*. E non è un caso che anche qui, come pure nel *Requiem*, la tonalità di re minore rimandi nuovamente ad abissi in sentore di morte. Il materiale motivico del primo tempo pare ricavato dall'irrigidito mondo di personaggi dell'Opera seria, e lo troviamo citato da Mozart anche in Donna Elvira e nella Regina della notte. Nel fitto intreccio sinfonico e nelle strutture dialoganti del concerto in re minore, tuttavia, questo mondo di personaggi comincia improvvisamente a recare con sé una propria vita drammatica. All'inizio dell'esposizione solistica il pianoforte si pone innanzitutto in un aspro contrasto con un ampio, intimo canto, quasi volesse addolcire l'essenziale panorama espressivo dell'esposizione orchestrale. I motivi qui delineati vengono ulteriormente svolti nello sviluppo. Nel primo movimento i conflitti rimangono irrisolti, il tempo non ha una vera conclusione, ma quasi si spegne con accordi in re minore ripetuti in Pianissimo. E quanto sottile sia il suolo, solo in apparenza sicuro, appare nel secondo movimento, una Romanza in si bemolle maggiore composta in piccola forma di rondò. Infatti nell'idillio di un canto arioso, assorto in se stesso (il cui motivo già echeggia nello sviluppo del movimento iniziale), irrompe repentinamente col secondo *couplet* un'inquietudine, espressa da sincopi in sol minore. E il rondò sonata del terzo movimento, tematicamente collegato al primo tempo, nella sua costante alternanza di maggiore e minore sfida la convenzione di una identità basata su tonalità definite. Il tempo inizia in re minore e si conclude in re maggiore: in tale modo di far musica nulla più è scontato.

Traduzione: Artemio Focher

2013

Recorded live at LUCERNE FESTIVAL in March 2013, KKL Luzern
2013 Schweizer Radio und Fernsehen, with kind permission of Radio SRF 2 Kultur

Executive Producers: Angelika Meissner, Ute Fesquet
Producer: Sid McLauchlan (DGG)
Recording Engineer (Tonmeister): Stephan Flock (EBS), Ueli Würth (SRF)
Project Coordinator: Burkhard Bartsch

Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

Publisher: Musikverlag Doblinger, Wien (Gulda Cadenza)

℗ 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
© 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Eva Zöllner
Cover Photo © LUCERNE FESTIVAL/Priska Ketterer
Artist Photos: © Marco Caselli Nirmal (p. 6); Ilse Buhs (pp. 8, 11);
LUCERNE FESTIVAL/Priska Ketterer (pp. 2, 9)
Art Direction: Merle Kersten
Design: Mareike Walter

www.deutschegrammophon.com
www.twitter.com/dgclassics
www.youtube.com/deutschegrammophon

CD 0289 479 1061

MOZART CLARINET CONCERTO
FLUTE CONCERTO NO. 2 · BASSOON CONCERTO
CARBONARE · ZOON · SANTANA
CLAUDIO ABBADO · ORCHESTRA MOZART

CD 00289 477 9331

4 CDs 00289 477 9884

CD 00289 477 5026

SINFINI
MUSIC
Discover classical music
www.sinfinimusic.com

In March 2013, legendary musicians Martha Argerich and Claudio Abbado offered Mozart's concertos K 503 and 466 to an enraptured Lucerne Festival audience. The event was recorded live, their first joint recording after a break of ten years. "Chamber-like conception [...] delicately balanced orchestral textures" (*FONO Forum* on K 466).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Piano Concerto No. 25 in C major K 503
C-dur · en *ut* majeur · in do maggiore

1	1. Allegro maestoso Cadenza: Friedrich Gulda	14:19
2	2. Andante	7:02
3	3. Allegretto	9:23

Piano Concerto No. 20 in D minor K 466
d-moll · en *ré* mineur · in re minore

4	1. Allegro Cadenza: Ludwig van Beethoven	14:05
5	2. Romance	9:02
6	3. Rondo. Allegro assai Cadenza: Ludwig van Beethoven	7:51

Martha Argerich *piano*
Orchestra Mozart
Claudio Abbado

℗ 2014 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
Cover Photo © LUCERNE FESTIVAL / Priska Ketterer
Back Cover Photo © Ilse Buhs
Made in the EU Total time 61:44 LC 0173
www.deutschegrammophon.com
www.facebook.com/deutschegrammophon
Recorded live at LUCERNE FESTIVAL in March 2013